

## Izvorni znanstveni rad

Razgovori o Jurju kreću se, i još će se dugo kretati, između pitanja estetskog i morfološkog, a to znači između kriterija umjetničke vrijednosti i kriterija stilsko-genetičkog položaja, ili čak povijesne funkcije. Naša današnja kritika spremna je odijeliti ta dva kriterija, i mi smo danas u našoj, recimo, polivalenciji, zaista kadri prihvatiti i pratiti vrijednosti nastale u najtežim retardacijama, *in partibus*, tako reći »izvan razvoja«. Naravno, istočna obala Jadrana, jadranski basen uopće, nije se tada nalazio *in partibus*, ali, s obzirom na veoma koncentričnu genezu renesanse, na Firencu dakle, nije bio ni u prvom dosegju njezina zračenja. Ta unatoč blizini Donatellove radionice u Padovi (1443—53) i unatoč unutrašnjem dozrijevanju mletačke gotike s Majstorom kapele Mascoli oko 1430, i s radionicom Bon, mi u Veneciji doživljujemo renesansu kao import, i to neizravni, preko Antonija Rizza i Pietra Lombarde u 7. desetljeću. Naravno, novu odmjerjenost i figuralnu, da ne kažem izražajnu *normu* nalazimo već i prije, na likovima »Kreposti« u nišama Porte della Carta. Naš Juraj tada se već nalazio u Šibeniku.

Naša povijest umjetnosti preko pera Cvite Fiskovića odavna je postavila sebi samoj pitanje: Gdje je Juraj sreo »buđenje renesanse prvih godina svoga stoljeća«? Time je implicitno postavljen i problem njegove stilske pripadnosti. Nalazeći se u Šibeniku pred njegovom katedralom i njegovih sedamdesetak glava na apsidalnom frizu, spremni smo, dakako, slegnuti ramenima. Nije li svejedno pripada li on gotici ili renesansi? I dalje: sudjeluje li uopće kategorija stila u umjetničkoj ocjeni vrijednosti, odnosno, barem, u historijsko-umjetničkoj procjeni? Drugim riječima, pridonosi li faktor prioriteta u razvoju, vrijednosnom položaju djela (i umjetnika) i nije li, možda, činjenica što je netko u »starom stilskom okviru« anticipirao neku »buduću« morfološku ili izražajnu situaciju zapravo velika prednost, pa prema tome i prednost Jurja s njegovim šibenskim glavama, njegovom konstrukcijom apsida i njegovim »Bičevanjem Krista« u Splitu? Govorimo, dakle, s ruba renesanse, koji odjednom postaje, ne samo sa stanovišta vrijednosti nego i sa stanovišta kulturno-povijesnog fenomena, stanovište jedne nove psihološke i doživljajne senzacije. Govoreći o psihološkom faktoru, aludiram na našu već kronicnu zamorenost ortodoksijom, u ovom slučaju čistoćom i odmjerenošću renesansnog izraza, s njegovim već poznatim konvencijama; i aludiram na našu težnju za otkrićima spontanog, bizarnog, iskrivljenog i »po-

grešnog«; na našu težnju za *nepoznatim* — drugim riječima. I eto, to nepoznato i spontano nalazimo odjednom u Šibeniku, kod umjetnika koga ne možemo naći u monumentalnom djelu Lea Planicsiga ili u velikom »Imaginarnom muzeju« našeg vremena, Andréa Malrauxa ili bilo koga drugoga.

Aludiram, dakle, na *značenje* izuzetnog i na *vrijednost* neobičnog. Svojedobno je naša povijest umjetnosti, preko pera Ljube Karamana, blage uspomene, postavila jednu obrambenu teoriju: teoriju o umjetnosti perifernoj i provincijskoj. Nije ovdje potrebno njoj se utjecati: Juraj je došao iz Mletaka u trenutku kad je gotika tamo bila na svom vrhuncu; ali došao je u Šibenik dvije godine prije nego što je u Padovu stigao Donatello. Jadranski basen sigurno nije periferija, ali u tom trenutku još nije podvrgnut toskanskom zračenju; možda je tek bio dodirnut. I, zaista, prije Donatella, imamo u Padovi onu »arheologiju« Squarcionea u Veneciji Ucella i Castagna, i onaj kratki Michelozzijevo boravak o kojemu je govorio i Michelangelo Muraro. Postoji međutim nešto drugo, jedna druga zakonitost koja nam pomaže da objasnimo i Jurja i cio ovaj basen uključivši Veneciju: to je zakon (ali bolje je možda reći povijesni fenomen psihološki čvrsto određen) *morfološke inercije*. A to nije drugo nego ona čudesna sposobnost oblika da traju, i težnja ostvarenog stila (ostvarene ljepote, dakle) da živi. Estetska vrijednost, drugim riječima, kao ostvarenje (i posljedica) umjetničkog izraza koji zrači i djeluje, vrijednost koja je postala *stil* i *okvir* postojanja, i koja teži da se prepetuira. Morfološka inercija stvorila je čudesna, golema područja 15. pa i 16. stoljeća (a u drugim stilovima, naravno, i nebrojena druga), stvorila je bezbrojne pseudomorfoze i hibride, međustilove i prijelaze; *raznolikost*, dakle; stvorila je, zapravo, dobrim dijelom raznolikost povijesti umjetnosti, morfološko bogatstvo našeg kulturnog obzorja. Dali smo joj pogrdno ime tradicija ili tradicionalizam, ili retardacija, a zapravo je to otpor svake vrijednosti, ili navike, ili konvencije protiv uništenja i smrti, odnosno protiv druge vrijednosti, ili čak druge konvencije koja se rađa. Pa kako smo danas zbog kritičke orijentacije dostignutog intelektualnog stupnja duhovno suprotstavljeni svakoj konvenciji (što ne znači da možemo do kraja negirati njihovu ulogu), dolazi do fenomena koji je dugo vremena bio kadar zbuniti svaku teoretsku aksiologiju: više cijenimo ono što je nepravilno (a to je upravo način zidanja apsida) od onog što je pravilno;

više cijenimo neočekivano (a to je individualnost Jurjevih glava na apsidi, a usred »kičene gotike«) od očekivanog; više hibridne simbioze negoli čiste stilske sklopove — a to je upravo slučaj krstionice u Šibeniku. Najviše pak cijenimo ono što je nepoznato i »neistrošeno« — a to je upravo djelo Jurja Dalmatinca. Ono nas iznenađuje novošću ideja i bizarnošću kombinacije: od sakristije u Šibeniku do Minčete u Dubrovniku. Iznenađuje nas najviše realizmom i, ujedno, imaginativnošću isklesanih glava — a ne treba zaboraviti da je svoj potpis podno renesansnih i čudesno živih putta on stavio već 1443, u godini, dakle, kad je Donatello tek stigao u Padovu.

Treba li da nas glave na frizu iznenade svojim realizmom? Treba li da nas iznenade svojim renesansnim ili gotičkim realizmom? U jednom i u drugom slučaju naš se Juraj uključuje u veliku i staru diskusiju o *nastanku renesanse*.

Mi smo, dakako, zasićeni tom diskusijom, ona, na neki način, više nije aktualna. Bilo bi suvišno i podsjećati na teze i polemike od nekada: je li u genezi renesanse bio bitniji faktor antičnog supstrata, ili ideološki faktor firentinskog humanizma, ili građanski, odnosno gradski antropocentrizam koji se rađao? Za slučaj Jurja Dalmatinca, i za mnoštvo sličnih slučajeva, smatrali smo ponekad da odgovara *teza spontanog rađanja renesanse* i, više ili manje, sinhroničnog nastanka građanstva, odnosno građanskog racionalizma. U tom je okviru zaista i došlo do pojave nove umjetnosti, novog realizma, vrlo diferenciranog, upravo iz njedra kasne gotike; ali renesansa u *historijskom smislu riječi*, o kojoj ovdje govorimo, to nije bila. Ona je označena drukčije morfološki i ideološki po svojoj viziji svijeta, i njezin humanizam nije moguće zamisliti bez antikne podloge i to proučene antikne podloge. Štoviše, samo stanovita koncentracija humanističkih istraživanja i likovnih iskustava u jednom društveno pogodnom ambijentu mogla je od tog ambijenta stvoriti žarište u kojemu će se sliti i oblikovati nova ljudska i likovna misao. A slučaj Venecije i njezine kasne gotike najbolje pokazuje koliko je teorija spontanosti netočna i neprikladna, odnosno, koliko su bila važna upravo zračenja stila i mehanički prijenosi. Čak ni transplantirano padovansko žarište nije bez Lombarda moglo učiniti mnogo; a u slikarstvu tek u drugoj generaciji moćnih obitelji Bellinija i Vivarinija. Međutim, »generatio spontanea« gotičkog realizma pojavljuje se upravo *unutar* morfološke inercije kasne gotike, odnosno *sa* njom.

I za mletačko kiparstvo, naravno, vrijede ona posve shvatljiva i jednostavna zapažanja Maxa Dvoraka prema kojima »suprotnost između gotičkog idealizma i naturalizma iz pokoljenja u pokoljenje izbija sve oštrije i sve prodornije« — a vidljivo je to i u kasnoj gotici Venecije; vidljivo je to i unutar tako koherentnog izraza Majstora kapele Mascoli. Samo, treba tome dodati: bez vanjskih inkurzija ili bar tangencijalnih dodira takvi kasnogotički kompleksi nužno zapadaju u *krizu manirizma (ili manire)*, a izlaz iz te krize može biti raznolik: ili je to, ako razmišljamo u velikim evropskim razmjerima, realistička vanyckovska partenogeneza, ili zaista grčevita maniristička provala Isenheimskog oltara, ili ona avignonskog »Oplakivanja«, ili ona »Oplakivanja« Bartolomea Vermeja; ali može biti da se razrješenje kasnogotičke krize (točnije, njezino ignoriranje) potraži i u »produljenju«, u *maniriranju* oblika, što nije manirizam. A to je, čini se, upravo bila sud-

bina Bartolomea Bona u kasnom razdoblju. Dolazak Giovannija di Bartola u Veneciju nije bio dovoljan da ostvari više od slabe tangente na grobnici Beata Pacifica u S. Maria dei Frari oko 1430 (1424—34?).

Juraj je Veneciju napustio prije dovršenja Porte della Carta. Bilo bi, naravno, vrlo lijepo kad bi se pokazalo da bi prijedlog gđe Schulz mogao Jurju osigurati još jedno veliko djelo u samoj Veneciji — lunetu bratovštine sv. Marka. Neki rezultati njezine analize vrlo su uvjerljivi, ali treba shvatiti i rezerve koje ona izaziva. Očito su nužne daljnje usporedbe, pa — ako se već pitamo gdje je Juraj mogao doživjeti buđenje renesanse — jasno je da nije dočekao ni nastanak likova na Arco Foscari niti onih na grobnici toga dužda (poslije 1457), dakle nastup jednog majstora koji je svojedobno dobio pogrešnu dekominaciju Antonio Bregno. Sve je to, doduše, Juraj mogao vidjeti za svojih naknadnih posjeta Veneciji, što je možda moglo biti relevantno za neka kasnija njegova djela, ali nikako za ona u Splitu, pa ni za »Caritas« na Loggia dei Mercanti (ugovor 1451). Glave s friza katedrale s početka 40-ih godina (jer nema razloga prihvatiti kasniju dataciju) jesu, dakle, čista partenogeneza. Možemo se čak pitati jesu li to samo portreti ili čak neka nova, natportretna tipizacija. Možda nije naodmet povodom njih prisjetiti se ponovno starog Dvoraka: »Unutrašnji razvoj srednjovjekovne umjetnosti doveo je do rascjepa, ne možda između naturalizma i antinaturalizma, nego između pojmovnog i subjektivno promatranog« — pa ako u svjetlu tih procjena promotrimo Jurjeve glave, ne tvore li one sintezu neke vrste, rekao bih još viši stupanj subjektivno doživljenih individualnih licâ, koji osim toga označuju vrstu i neki opći karakter? Naravno, kao djela najvišeg dometa tog trenutka treba ih konačno unijeti ne samo u imaginarni muzej svjetske povijesti umjetnosti nego i u naš šibenski muzej. I to je moj najkonkretniji prijedlog ovom gradu: skloniti ih od nepogoda i svih opasnosti, zamijeniti ih na frizu kopijama i tako spasiti.

Zaključio bih, dakle, da se ovdje radi o unutrašnjem razvoju gotike, i da upravo to još više ističe vrijednost ovih glava: nisu one nastale kao refleks Firenze, tã Donatello je u Padovi tek počinjao svoj tamošnji opus. Ni u Veneciji nema konkretnih pretpostavki koje bi ga do kraja objasnile. Postoji, naravno, u Veneciji opće dozrijevanje i postoji ambijent koji ga je do tog stupnja doveo.

Napomenuo sam već: naša polivalencija omogućuje nam, i čak uvjetuje, stanovitu ravnodušnost prema uvijek impliciranom problemu: je li to gotika ili renesansa? Ili barem: ukoliko je to gotika i ukoliko je to renesansa? Pa ipak, naša profesionalna deformacija, možemo čak reći, zahtijeva kategorizaciju stila, i vjerojatno ne uzalud. Takva kategorizacija, naravno, ne može izmijeniti ocjenu, ali možda može unijeti zabunu. Čini mi se, ponavljam, da Juraj nalazi svoje najbolje mjesto ne u nekom simbiotskom položaju, a najmanje hibridnom, nego kao umjetnik koji samostalno i kreativno rješava kasnogotičku krizu razvijajući unutrašnju suprotnost gotike: u ovim glavama u likovima sv. Petra i Pavla, u »Bičevanju« s grobnice sv. Staša, u liku »Caritas« s Loggie dei Mercanti i još čudesnijeg lika sv. Klare sa sv. Franjom, te sv. Augustina, I tu leži njegovo univerzalno značenje u kiparstvu, a ne u akcidentalnim recepcijama renesansnih motiva, recimo an-

đela i serafina u krstionici, što je mogao vidjeti od 3. desetljeća dalje na primjer kod Giovannija di Bartola u Veneciji pa i u Veroni (grobnica Brenzoni u S. Fermo oko 1430, i grobnica Sarego u S. Anastaziji, 1424—29); a što bi ga učinilo regionalnim epigonom. Niti Jurjevo značenje leži u reljefu smrti biskupa Arnira — jednom od njegovih najslabijih djela. Da bi bio renesansni kipar, nedostajala mu je i egzaktnost proporcija crteža, drugim riječima, renesansna norma mu naprosto *izražajno* nije bila potrebna; ona na primjer, koja je u Veneciji već prisutna i na Krepostima s Porte della Carta. To i jest razlog rezerve prema prijedlogu kolegice Chiappini di Sorio, što bi također trebalo poduprijeti pažljivim preispitvanjem detalja i cjeline. Jurja je nosila morfološka inercija mletačke gotike, i sigurno je bilo u tom trenutku veoma kritično i problematično u kojem će smje-

ru i prema kojim vrijednostima on napredovati poslije velike pojave Majstora kapele Mascoli i, konačno, poslije Porte della Carta. Tu inerciju trebalo je razbiti (a upravo ankonitanski arhitektonski radovi pokazuju koliko je ova bila jaka); ili bi ona bila zagušila njega. Naravno, mi imamo, čak u neposrednoj blizini Firence, primjer velikog umjetnika koga je također nosila morfološka inercija kasne gotike, ali koji je tu inerciju svladao u pozitivnom smislu upravo održanjem i razvojem manire — to je Jacopo della Quercia. Nije Jacopo čak ni dostigao stupanj manirizma, nego izravno na portalu sv. Petronija, stupanj neke osebujne sinteze. Naš Juraj bio je u drugom geografskom području i u drukčijoj stilskoj situaciji. On je krizu riješio, ili je barem u svojim najboljim djelima *rješavao*, upravo ekspresivnošću i snagom svog kasnogotičkog realističkog proboja.



Ankona, Sv. Klara s portala franjevačke crkve